

唐俗乐调研究

[日] 岸边成雄 注

王小盾 秦 序 译

中国艺术研究院音乐研究所

一九八七年九月

今才得印刷，也算个“迟而未晚的信息”（见《音乐学术信息》1986年第1期，秦序介绍《琵琶的渊源》一文所用标题）。时值黑龙江人民出版社刚刚刊行了凌廷堪：林谦三（日），邱琼荪研究，宋俗乐调的合集《燕乐三书》之际，我们作了这件工作，这也是“三书”之外的又“三作”了。

岸边成雄先生《燕乐名义考》、《唐俗乐二十八调之成立年代》、《西域七调及其起源》这三作，原为散见之作。这次作为合集出版，我根据先生的主张，冒昧代拟了一个《唐代俗乐调研究》的总题，是经过鸿雁往返，得到了先生同意的。今将书名的由来附志于此。

1987年5月

译者前言

东京大学名誉教授、文学博士岸边成雄先生，是日本著名的音乐学家。他1912年生于东京神田，1936年3月毕业于东京帝大文学部东洋史学科。以后，他曾历任东京高等学校、东京音乐学校、东京大学、东京艺大等校教职，又曾担任日本东洋音乐学会常务理事、会长等职。

岸边先生的学术主攻方向是唐代音乐史。还在学生时代，他就对唐代音乐产生浓厚的兴趣。他的大学毕业论文《隋唐俗乐调研究——龟兹琵琶七声五旦与俗乐二十八调》便是研究唐代音乐的。半个世纪以来，他孜孜矻矻，乐此不倦，倾注了全部的心血。他以唐朝音乐为中心，结合日本传统音乐和丝绸之路音乐文化交流，进行了广泛深入的研究，取得突出的成就，写出大量有见地、有说服力的论著。它们正汇集为《唐代音乐史研究》这一洋洋巨著，分《制度篇》、《乐曲篇》、《乐理篇》、《乐器篇》、《乐书篇》及《乐人篇》等多部陆续出版。这无疑是唐代音乐史研究上的一件大事。已出版的《制度篇》（上篇1960年，下篇1961年，曾获日本学士院奖，作者亦由此荣获东京大学文学博士学位），可以说是唐代音乐史研究的一部划时代力作。因此，我们衷心期望岸边先生这部大著的其他各篇能早日问世。

岸边先生的唐代音乐史研究，眼界宽阔。从纵的方向看，他能贯穿古今，把握唐代音乐的前后流变；从横的方向看，他又能广及阿拉伯、中亚以及东南亚、东亚有关的音乐文化交流。他既重视文献的研究和运用，又重视考古方面的发现。同时，还身体力行，深入进行实地考察。早年，曾到我国华北、东北以及蒙古、朝鲜等地调查。近些年，虽然已逾古稀，仍两次三番不辞辛劳，风尘仆仆到

我国西北地区考察，去年又亲临库车考察克兹尔石窟壁画。他不但扎实严谨，多年专攻，尤为难得的是，他还力图以唯物史观作为指导，并且确实结合自己的研究取得成绩。因此，岸边先生的研究精神、良好学风和研究方法，都很值得我们学习借鉴。

我国古代音乐史的研究，还是一门年青的学科，而断代的研究、专史的研究，尤为缺乏。象唐代音乐这一古代音乐史上极为重要课题，国内现有的研究还属于刚刚起步。因而岸边先生的斐然成果，我们更应借鉴汲取。令人遗憾的是，岸边先生的论著，过去虽有所介绍，国内也有数种译文，如他关于阿拉伯音乐的著述，但他最主要的关于唐代音乐的研究成果，却大都未能和国内一般学人见面，（《乐制篇》上下两卷，有台湾中华书局1973年出的梁仕平、黄志炯译本，但不易见到）。近年，开始陆续出版岸边先生唐代音乐史方面文章的译文，这无疑是一件好事。我们也就不揣粗陋，将我们试译的原供自己学习的几篇有关唐代俗乐调的译稿，征得岸边先生同意后，合印成册，奉献给对唐代音乐史有兴趣的同志们作参考。

《燕乐名义考》一文，纠正了历来习以为常的将隋唐俗乐笼统称为“燕乐”的错误。该文发表于1938年《东洋音乐研究》一卷二号，可是由于我们的闭塞迟钝，几乎半个世纪之后才得到这一信息，使得错误的称呼沿续至今。《唐俗乐二十八调之成立年代》（原载《东洋学报》1939年第26卷3号、4号，第27卷1号），以丰富的材料说明两种调型（旧译调式）的二十八调的存在，并考证二十八调成立于唐玄宗天宝十三载。此文依据岸边成雄1981年赠给黄翔鹏先生的复印本（上有作者进行的若干修正）译出。原文注释甚多，其中有的引文颇长，考虑到其中有岸边先生许

多分析考辨，与文中论点的证成有密切关系，也能省却读者查阅翻检原书的功夫，故一并印出。而原文所引中国古代文献，也依据国内较新的校点本及译者自己的认识，改正了一些文字及标点的错误，不一一指出。

原已译出《西域七调及其起源》一文，准备一并收入。现该文已有周谦同志的译发表于西安音乐学院的《交响》（1986年2、3期及1987年1期），故本书不再收入。

译者 1987年4月6日

燕乐名义考

(日本) 岸边成雄 撰

王小盾 译

序 言

清代以来，研究中国音乐的学者，广泛采用了“燕乐”一词来总称隋、唐、宋时期的俗乐。如凌廷堪的《燕乐考原》、徐灏的《乐律考》、江永的《律吕新义》以及张文虎的《舒艺室总笔》。以上作者，大都是在论述宋代燕乐（俗乐）时，涉及到作为其渊源的唐代俗乐，进而追述到南北朝夷乐入华时的胡俗乐，最后总称上述音乐为燕乐的。明代学者则多不用“燕乐”一词，只称“俗乐”。如方以智的《通雅》、胡震亨的《唐音癸签》、胡应麟的《春明梦余录》。清代的部分学者（如胡彦升的《乐律表微》），继承了这种称呼法，此种名称正确与否，姑且不论；“燕乐”这一概念，毕竟在清末被活跃一时的乐论家们所常用，并为民国以后的中国音乐研究者沿袭，如近人王光祈的《中国音乐史》、夏敬观的《词调溯源》等。此外日本的青木正儿、石井文雄、林谦三，也使用着这个概念。

几年来，我从历史的、发展的角度，研究了自南北朝至宋的中国中世纪俗乐，试图明确以往一直处于不明状态的、以唐代为中心的俗乐的变迁，结果认识到：上述对于“燕乐”一词的使用并不正确。本文即打算就“燕乐”的由来及其本质作一历史的阐明，对以“燕乐”来总称隋、唐、宋时期俗乐的理论提出怀疑，供各位高评。

一、燕乐的原义

“燕”字用为宴饮之义，是周以来的事情。《诗经·小雅·鹿鸣》：“鹿鸣，燕群臣嘉宾也……我有旨酒，以燕乐嘉宾之

心。”同书《小雅·南有嘉鱼》：“君子有酒，嘉宾式燕以乐……。”即为此例。从周末到秦汉，儒教的礼乐思想得到迅速传播，并形成《周礼》、《仪礼》、《礼记》等著作。从这些典籍以及成于汉代训诂学家之手的许多注释来看，燕乐可概括为：在燕飨时演奏的音乐。如《周礼·春官宗伯》：

磬师掌教击磬击编钟，教慢乐燕乐之钟磬，凡祭祀要慢乐。

钟师掌金奏……凡祭祀、飨食奏燕乐……掌鞀鼓慢乐。

笙师……以教箛乐，凡祭祀、飨射共其笙之乐，燕乐亦如之。

人掌教舞散乐、舞夷乐，……凡祭祀，宾客舞其燕乐。

这就是说：作为周代礼乐，用于祭祀、飨食、飨射、宾客的音乐中，包括燕乐、慢乐、散乐、夷乐等种类。要判明《周礼》的这种种音乐是否具有各自严格规定的内容，是非常困难的。本文对此不作详论。但有一点是可知的，即燕乐为几种音乐中最常见者，可用于祭祀、飨食、飨射、宾客的任何场合。据此可知燕乐包含了最广泛的内容。就燕乐用于祭祀候射一点言，它具有雅乐性质。然而宴请宾客时，不只使用雅乐，其中应有俗乐。唐贾公彦《疏》云：“燕乐，房中之乐者，此即《关雎》、二《南》也。”“二《南》”，指《诗经·国风》中的《周南》和《召南》。“房中乐”，即后妃音乐，它不是严密的雅乐，而是一种雅俗兼有的音乐。春秋以来史料中常见的“女乐”，或即其中一种。由此可知：燕乐作为礼乐的一种，并不是绝对排斥俗乐的。总的说来，燕乐的主旨在娱人娱神。即是说：燕乐作为娱乐的音乐，其时而采用俗乐，完全是理所当然的。因此，我们甚至可以认为：燕乐的本质即是俗乐的一部分。当然，在当时以所谓雅乐为规范的时期，要截然区分雅俗之别是困难的。

一直被认为周文武王以来之遗留的古典雅乐，则选自各种中国固有的俗乐，它在被用于祭祀、燕飧、燕射后，始被称作雅乐。雅乐观念确立在西汉时期。《周礼》中所载的各种制度，据说也完成于此一时期。《周礼》中的燕乐，与乐、夷乐一样，都不同于一般的非雅之乐，而自成一体。作为雅乐的燕飧乐，以及其制度观念日趋完善后形成的燕乐，即具此种性质。总之，从用于宴飧的娱乐性音乐的意义上说，燕乐本有俗乐的意味。但在后来的礼乐观念中，宴飧被认为有必要作为一种礼仪，加以制度化，燕乐遂被编为雅乐的一部分。这样就有了开始具备一定意义的最初的“燕乐”。彼时应西汉或更早一些时候。

关于“燕乐”的本义，有不少问题值得研究。由于它们对于本文的目的并非十分重要，故止于上述的大致结论。

三 南北朝、隋、初唐时期的燕飧乐的发展

（十部伎）

如上所述，燕乐的原义是：“用于燕飧之际的，作为一种雅乐而被规定下来的俗乐。”这一意义从汉至隋，均在礼乐观念中被承袭下来，并毫无改变地过渡成为现在的专称。事实上，燕乐之名只常出现于《周礼》，而在其它史料中鲜见。究竟《周礼》是否已把燕乐与乐、散乐、夷乐等同起来，作为一个固定名词使用？仍然值得怀疑。查《史记》、《汉书》以至隋唐的十二正史，燕乐均用作如上内容的一个普通名词，且不多见。

关于燕乐一名，已见上述。然而实际的宴飧音乐，却在自汉至隋的数百年间，有过很大发展。汉以后，在确立雅乐的定义的同时，俗乐的内容也逐渐丰富起来，雅乐与燕乐的区别趋于明显。加上西汉以来中国与西域的交通逐渐频繁，西方（狭义西域：新疆省、

中央亚细亚、印度、阿拉伯及其以西)的音乐流入中原,成为所谓胡乐,并入雅俗两种音乐,中国音乐就此取得了划时代的发展。胡乐流入的潮流开始于汉武帝时期张骞出使带来《摩诃兜勒曲》(《晋书·乐志》),自北魏武帝远征西域起陡然增剧,在北魏、北齐、北周、隋至初唐时期达到了最高峰。

汉以后,历代朝廷都遵循儒教礼乐思想,采用了祭祀、飨射、宴客的燕飨乐。特别是举行国典之时(如外国朝贡、远征军凯旋、朝廷大庆、正月朔旦、皇诞日等),在皇宫设宴演出乐舞的风气渐盛。这类仪式继承了儒教礼乐思想,同时以娱乐为主要目的。例如下面几段记载,都说明了这种情况:

汉代江南(楚)之俗乐清商三调,通行于南北朝,隋唐亦有其遗存。关于这种音乐,《魏书·乐志》云:

江左所传中原旧曲,《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属,及江南吴歌、荆楚西声、总谓清商,至于殿庭飨宴兼奏之。这里记录了清商乐用于宴飨的事实。南北朝至隋之间流入的胡乐,即龟兹、天竺、安国、疏勒、康国、高丽、高昌、百济、扶南、突厥、新罗、倭国、悦般等国音乐,它们之用于宴飨,可以在《隋书》一四《音乐志》中考见:

(北周)太祖辅魏之时,高昌款附,乃得其伎、数习以备飨宴之礼。

又同书:

(北周)明帝武成二年正月朔旦,会群臣于紫极,始用百戏。百戏亦称散乐,是西域传来的曲艺幻术。胡乐是作为中国朝廷远征西域的战利品、西域诸国的朝贡物以及东西贸易的商品传入中国的。它是珍贵的财宝,只有宫廷及其周围的上层阶级才具享用的资

力。因此，胡乐在向民间扩散之先，必已用之于朝廷宴乐。

随着胡乐与俗乐的隆盛，迅速发展起来的燕飨音乐，至隋代告一段落，七部伎的乐制开始确定。《隋书》一五《音乐志》云：

始开皇初，定令置七部乐。一日国伎（西凉伎）、二日清商伎、三日高丽伎、四日天竺伎、五日安国伎、六日龟兹伎、七日文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。其后牛弘请存鞞、铎、巾、拂等四舞，与新伎并陈。……大业中炀帝定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。

据此知道：开皇初就制定了七部伎，以后在大业中，加上康国、疏勒而成为九部。胡乐风靡当时乐坛，并不止用于正规的朝廷宴飨。但只是为了用于朝廷宴飨，九部伎才对散乱的胡乐作了整理，各部并根据各自的特征，规定了乐器、乐人及其服饰，连所属的乐曲也有规定（详见《隋书》一五“九部伎”诸条）。特别是最后一伎《文康伎》。《隋书·音乐志》云：

《礼毕》者，本出自晋太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假为其面，执翳以舞，象其容，取其谥以号之，谓之为文康乐。每奏九部乐终则陈之，故以“礼毕”为名。其行曲有《单交路》、舞曲有《散花》、乐器有笛、笙、箫、篪、铃、槠、腰鼓等七种，三悬为一部，工二十二人。

据此可知：《文康乐》是晋代所作的一种乐曲，奏于九部伎终演之际，故称“礼毕”。九部乐制的意义，并不在于整理胡乐而分为九部，而在于从数量众多的胡乐中选出九部，按第一伎至第九伎次第演出，如同一组大曲。譬如《文康乐》，即由可以明确地联为一支乐曲的曲子组成为一部。这一点证明了关于九部乐的上述解释。隋

以后，唐代的众多史籍中，有宴飨使用九部伎（乃至十部伎）的记载。这就意味着：九部伎是作为一组乐曲演奏的。当然，实际上是不是九部同时演奏，我们尚不能保证。隋的九部伎，后来在唐太宗的贞观年间，加入《燕乐》和《高昌伎》，除去《礼毕》，构成十部伎。（《通典》一四六、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》）。《唐六典》卷一四太常寺条云：

凡 燕大 则设十部之伎于庭，以备华夷。

可见作为唐代的燕飨乐，十部伎占有重要的地位。

综上所述：十部伎是对南北朝以来的胡俗乐，按其原貌整理而成的一组乐曲。除了《清乐》（固有的俗乐）、《西凉乐》（西域龟兹乐与华夏音乐混合生成的中间乐，又称国伎）、《燕乐》外，都是四夷乐（主要是西域音乐）。此种四夷乐将输入华夏的胡乐保存了下来。十部伎（《燕乐》除外）虽是用于宴飨的音乐，但隋唐史料中并未采用“燕乐”一词来指称它，而仅以“九部伎”或“十部伎”作它的名称。此中缘由，或因十部伎的实际内容不过是胡乐与俗乐的综合，未必符合燕飨仪式之故。作为仪式性的燕飨音乐，还是“坐立二部伎”。

三、唐代新燕享乐的隆盛（二部伎）

尽管胡俗乐以不可逆阻之势流行于社会的上下阶层，但在浸透儒教礼乐思想的上层知识分子中，它仍被视为低下的音乐，受到排斥。他们努力复兴崩坏了的雅乐。唐高祖、太宗二朝，祖孝孙、张文收等所制定的大唐雅乐，即是其中一个成果（参新旧两《唐志》）。中国音乐界，由此略略归返到了理想的“正道”。但所谓“雅乐”，乃是对周代礼乐古制的依存。不难想象，与随胡乐传入而进步的唐代音乐界的水平相比，它在艺术上是相当幼稚的。因此，即

便有思想的与政治的背景，对雅乐的不满，仍然不曾消失。事实上，初唐以后，雅乐出现了再度衰退，胡俗乐则显著地隆盛起来。这一期间，为减少对雅乐缺乏生气与艺术感情的不满，同时为适合保存古制形式的礼乐观，必然要有一种新雅乐出现。新燕飨乐就是这种新的雅乐。

《新唐书》二一《礼乐志》雅乐条开头，记有“唐之自制乐凡三：一日《七德舞》，二日《九功舞》，三日《上元舞》”的一段话。云：

《七德舞》者，本名《秦王破阵乐》。太宗为秦王，破刘武周，军中相与作《秦王破阵乐》曲。及即位，宴会必奏之。……

《九功舞》者，本名《功成庆善乐》。太宗生于庆善宫，贞观六年幸之，宴从臣，赏赐闾里，同汉沛·宛。帝欢甚，赋诗。起居郎吕才被之管弦，名曰《功成庆善乐》。……

《上元舞》者，高宗所作也。舞者百八十人，衣画云五色衣，以象元气。……大祠享皆用之。

为求文章简明，姑引《新唐书》此数行。其所依据者，乃《旧唐书音乐志》。《旧唐志》在总说雅乐之后，于三大舞之次，按年代列举了这种燕飨乐。据《旧唐志》可知：三大舞之外，尚有贞观十四年所作之《燕乐》、高宗显庆六年所作之《大定乐》、调露二年所作之《六合还淳之舞》、中宗长寿二年所作之《神宫大乐舞》、延载元年所作之《越古长年乐》，玄宗朝并制定了集唐初以来燕飨乐之大成的坐立二部伎。可知此种燕飨乐已达到它的最隆盛期。《旧唐书》二八《音乐志》云：

玄宗在位多年，善音乐。若燕设铺会，即御勤政楼。……太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。

至唐宋，此种燕飧乐重新流行。德宗贞元三年的《定难曲》、十二年的《继天诞圣乐》、十四年的《中和乐》、十六年的《南诏奉圣乐》，文宗太和八年的《云韶乐》等，或为御制、或由臣下奉献，纷纷产生。

根据史料，“此种燕飧乐”，不仅用于作为国事仪式的宴飧，且用于大祠享、郊祀四悬等场合。这种情况非常接近汉代制定的祭祀、燕射、宾客之燕乐的主旨。或者说，它似与前述的二部伎不同，本身就是一种雅乐。《旧唐书》二九《音乐志》乐悬（雅乐分乐悬与登歌二部分，乐悬为堂下所奏的钟磬之乐）条云：

若常享会，先一日，真坐、立部乐名封上，请所奏御注而下。

及会，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏碟马，次奏散乐而毕矣。又同书卷二八云：

立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》。立部伎内《庆善乐》七遍，修入雅乐，只有一遍，名曰《九功》。《上元舞》二十九遍，今入雅乐，一无所减。

很明显，二部伎是作为雅乐而被采用的。此外，《新唐书》二二《礼乐志》玄宗条云：

太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐。

此段文字，即白居易新乐府诗《立部伎》所本。它证明：二部伎与雅乐乃是同一种类的音乐。作为《通典》和新旧《唐书》的资料来源的，玄宗时人刘昫的《太乐令壁记》（《玉海》卷一〇五引），将音乐作了如下分类：

正乐，雅乐 立部伎 坐部伎 清乐 西凉

四夷乐，东夷 南蛮 西戎 北狄 散乐

如前所述，《清乐》即汉以来的华夏俗乐，《西凉》即由存于凉州

（属今甘肃省）地区的西域音乐与华夏雅俗乐混合而生的音乐。此二种乐曲都继承了华夏固有的音乐系统。故二部伎与雅乐、清乐、西凉同属一类，被称为“正乐”。把它们视作包含胡乐、散乐等在内的四夷乐的对立物，颇有趣味。我们不能不猜测，二部伎虽不全是雅乐，但毕竟与雅乐极为相近。

又据前引“太常阙坐部……”一条，知二部伎必为太常所掌。太常即太常寺的简称，为唐代九寺之一，乃是专管礼乐的官署。太常寺别为太乐与鼓吹二署，凡鼓吹（军乐）以外的音乐，皆总辖于太乐署。玄宗开元二年，设置了外教坊（左右教坊），散乐、胡俗乐一类，遂移置教坊所管。但此间的二部伎，仍掌于太常，由此益可判断二部伎是接近雅乐的一类音乐。

据《太乐令壁记》、《通典》以观二部伎，可以发现其形式上有不少雅乐成份。二部伎由立部伎八曲（《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》）、坐部伎六曲（《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》）合计十四曲组成。立部伎八曲皆具舞蹈，分别用八十人、一百四十人、一百二十人、六十四人、一百四十人、八十人、一百四十人、八十人等人数较多的舞工。相反，坐部伎舞工较少，除《龙池乐》用七十二人外，分别为二十人、十二人、四人、三人、十二人和四人。关于立、坐二部的区别，《新唐书·礼乐志》说：

堂下立奏，谓之立部伎。堂上坐奏，谓之坐部伎。

原来，立坐分部乃是对雅乐的堂上登歌及堂下乐悬之形式的模仿！立部舞人超过百数十人，坐部舞人止于数名，无疑体现了堂下乐与堂上乐的差别。立部舞工的人数皆是八的倍数，此乃关系于八佾成

舞的思想。用《破阵乐》及《庆善乐》充当武舞及文舞（见新旧《唐书》），足可证明二部伎的思想与形式，正是采用了雅乐的礼乐思想及其形式。

既然二部伎与雅乐形式上大体相同，为何它又显示出同雅乐的若干差别？原因是否在于它是新制曲？这方面的疑问不难解决。即：就其形式而言，二部伎表现的是雅乐的思想；就其实际音乐言，它根据胡乐乃至俗乐而制作。

首先讨论它的乐器。《通典》说：

自《安乐》以后皆播大鼓，杂以龟兹乐，声振百县，并立奏之。其《大定乐》加金钲。唯《庆善乐》独用四凉乐，最为闲雅。其旧《破阵》、《上元》、《庆善》三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以飨郊庙。

又：

由《长寿乐》以下（《太乐令壁记》作“《燕乐》以下”），皆用龟兹乐，舞人皆著靴。唯《龙池乐》备用雅乐笙磬，舞人跣。

据此，立部伎采用大鼓和龟兹乐，坐部伎所用亦以龟兹乐为主。这与《太乐令壁记》所说“龟兹之乐”涵义相同。“龟兹乐”即指龟兹伎所用的乐器。《通典》四方乐条云：

竖箜篌、琵琶、五弦琵琶、笙、横笛、箫、箏、箏、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、毛员鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝。

共十四种乐器。西域乐器另外还有十数种，但主要部分已被龟兹乐包括。因龟兹是西域中音乐最繁荣的地区，流入华夏的西域乐，其中心便是龟兹乐。龟兹之名并常作为西域的代表使用，故“龟兹乐”的涵义并不一定表示龟兹伎的乐器。尤可注意的是，立部伎均是

“立奏”，用于立奏的乐器，有规定的种类。据我看，立部伎中所谓龟兹乐，就是不用丝（弦乐器），而用竹（管乐器）、革（鼓类）并加入拍板的所谓四部乐制之一的“龟兹乐”。关于这一点，可参拙著《四部乐稿》。总之，说二部伎的主要乐器为胡乐器，这是不会错的。乐器给予乐曲的影响是相当大的，不难想象：二部伎所用的乐曲，当是胡乐曲或与之相近的东西。例如，上面说到的《破阵乐》、《太平乐》，后来编为教坊法曲，成为唐代新俗乐之一种，其中变化，只有在原曲与胡乐曲发生关系后才能产生。另一个证据是：1906年到1909年，法国东洋学开山paul·pelliot在中亚探险时，于敦煌千佛寺发现一份唐代琵琶谱，此谱记载了上述乐曲。尽管有很大变化，谱中乐曲却与我们今天所听到的雅乐曲属同种音乐，具同一风格。

综上所述：二部伎，是一种以胡俗乐为其实质，以雅乐的堂上堂下之分为其形式的一种中间音乐。这种音乐产生和流行的原因，不难考见。前面已谈到，随着唐初雅乐的复兴，随着对燕飨乐的需要增加，艺术水平业已提高的唐代音乐界，遂采用了更富娱乐意义的、剔除了原始的非艺术成份的燕飨乐。胡乐代替古雅乐进入了此种音乐。此即十部伎。但十部伎作为胡俗乐本身，与正式的燕飨乐有所不合。因而乐官以雅乐形式去装饰胡俗乐，制定了新燕飨乐的体制，这样一来目的遂被达到。那么，这种新燕飨乐究竟采取何种名称为好呢？“燕乐”的问题自此便成为必要讨论的问题。

四 唐代的“燕乐”

如前所述：燕乐一名，隋以前仅作为《周礼》所规定的雅乐形式的名称被使用，且稀见于当时史料。事实上，南北朝以来，燕飨乐便隆盛起来，隋代并制定了九部伎。可是，燕乐的名称犹未出现。

燕乐之名最初见于唐代的一例，是二部伎中的燕乐伎。《玉海》卷一〇五引《太乐令壁记》曾述及十部伎的成立，

唐太宗平高昌，收其乐。又造《燕乐》，而云《礼毕》曲。今著令唯此十部。

《旧唐书》中亦引有大体相同的一段文字，仅讹“燕乐”作“燕”。《通典》一四六坐立部伎条对这段文字作了引甲：

燕乐，武德初未暇改作。每燕享，因隋旧制，奏九部乐。至贞观十六年十一月宴百僚，奏十部。先是伐高昌，收其乐，付太常。至是增为十部伎。

这里谈到了《燕乐》曲的制作。十部伎，实即由隋代的九部伎减去《礼毕》而增加《燕乐》与高昌伎而成，其成立约在贞观十六年或更早一些。现在的问题，并不在于十部伎的成立年代及其情形如何，而在于《燕乐》究竟包含了怎样一些乐曲，它们与二部伎中的燕乐究为何种关系。这是有必要探究的。《通典》云：

贞观中，景云见，河水清。协律郎张文收采古朱雁、天马之义，制《景云河清歌》，名曰《燕乐》，奏之管弦，为诸乐之首（原注：今元会第一奏者是）。《景云舞》八人，花锦袍，五色綾袴，绿云乌，冠皮靴。《庆善舞》四人，紫綾大袖丝布袴，假髻。《破阵乐舞》四人，绯綾袍、锦襜褕、绯綾袴。《承天乐舞》四人，紫袍、进德冠、并金铜带。乐用玉磬一架、大方响一架、笛箏一、筑一、卧箏箏一、大箏一、小箏一、大琵琶一、小琵琶一、大五弦琵琶一、小五弦琵琶一、吹叶一、大笙一、小笙一、大箏箏一、小箏箏一、大箫一、小箫一、正铜钹一、和铜一、长笛一、尺八一、短笛一、羯鼓一、连鼓一、鼙鼓二、浮鼓二、歌二。按此乐唯《景云舞》近存，余并